Combat de nègre et de chiens

Bernard Marie Koltès

Dossier dramaturgique

BIOGRAPHIE

In " B.M.K. " Anne Ubersfeld, Actes Sud Papiers

Jacques Borel : « Les oeuvres ne naissent pas que d'un contact avec le réel, mais de l'horizon avant elles de toutes ces œuvres : intime panthéon que porte en lui chaque poète »

Quels sont donc « l'horizon précurseur » littéraire et le réel côtoyés par B.M.K. ?

Bernard Koltès naît à Metz le **9 Avril 1948** dans une famille bourgeoise catholique. Son père est un soldat de métier qui part pour l'Indochine puis l'Algérie. Ce père, perpétuellement absent, ne demeure pas moins présent par les livres qu'il envoie à son fils et qui forgent sa culture littéraire.

La guerre d'Algérie est très prégnante dans vie de B.M.K. :

« Mon collège était en plein milieu du quartier arabe. Comme à l' époque on faisait sauter les quartiers arabes, le quartier était fliqué jusqu' à l'os. On nous conduisait littéralement jusqu'à la porte du collège - collège bourgeois ». (Il s'agit du collège Saint- Clément de Metz).

C'est là qu'il reçoit un **enseignement jésuite** qui fera naître en lui **le goût de la littérature** et de la **controverse intellectuelle.**

Son auteur préféré est Jack London.

Son engouement pour la musique classique (Bach, Scarlatti, Chopin) se déclare à cette époque. Il aimera plus tard le jazz américain, le blues, le reggae, le rap, avec la même passion..

Il découvre Jules Verne, *Les Misérables* d'Hugo, Rimbaud, *« poète phare »* pour lui, Molière (d'où son goût prononcé pour la construction classique de la dramaturgie), Homère, Shakespeare et beaucoup d' autres *« classiques ».*

Il s'enthousiasme aussi pour le cinéma , italien en particulier.

Il se passionne pour les philosophes - Descartes : il lit ses *« Méditations philosophiques »* et son *« Traité des passions »* avec un grand intérêt.

- Pascal : il goûte la pensée janséniste qu'on retrouve chez Racine avec l'idée du péché originel, de la faute, qui parcourt d'ailleurs son œuvre.

Il lit avec passion Dostoïevski, Gorki, Claudel, chez lequel il apprécie l'audace de mêler le langage de tous les jours et le plus haut lyrisme ; la Bible.

1967 - A l'âge de 19 ans, B.M.K. fait son entrée dans une **école de journalisme** : il réalise alors qu'il ne veut pas travailler. **Il veut écrire.** Grâce à la confiance et l'amitié que lui accordent ses amis, il pourra le faire.

La France lui semble alors trop exiguë :

> *« A dix-huit ans j'ai explosé. Ca a été très vite, Strasbourg, très vite Paris, et très vite New York, en 68. Et là, tout d'un coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes, je n'ai pas eu le temps de penser à Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68 c' était vraiment un autre monde ».*

1968 -De Strasbourg à Paris puis à New York, B.M.K. découvre un autre monde. C'est alors pour lui **le choc de l'énormité, le choc de la rencontre avec l'Autre**. B.M.K. pense qu'il faut voyager jeune et qu'après on n'apprend plus.

> *« Je sais que tout ce que j'ai accumulé, je l'ai accumulé entre dix-huit et vingt-cinq ans. Tout, tout. Après on a largement de quoi écrire toute une vie ».*

Il connaît le **bonheur absolu à New York**, où il brûle les étapes, multiplie les expériences (sexuelles), vit " à cent à l'heure " et accède à l'âge adulte.
Il écrit dans une lettre :

> *« J'irai m'allonger au soleil à Central Park, sans idées noires et plein d'idées noires. Puis je descendrai Broadway pour aller à mon bar préféré, Peter Rabbit, un lieu que j'aime plus que mon lit, plus que le ventre de ma mère ; où il me pousse des racines sous les pieds (…). C'est sur les quais de l'Hudson. Et après, ivre de coca, de whisky, de sourires, d'images de romans de Jack London, je vais au bord de l'eau, les docks à droite(…). Je suis en train de créer à l'intérieur de moi des besoins et des accoutumances qu'il me sera difficile de satisfaire ailleurs. »*

Simultanément, il lit Shakespeare en langue anglaise.
1969 - Retour à Strasbourg. Sa passion s'accroît pour le cinéma , passion qu'il partage avec son frère François Koltès. Il retrouve aussi le théâtre et les amis qui le pratiquent. A l'âge de 22 ans, B.M.K. voit **Maria Casarès** dans *Médée* de Sénèque : se produit alors en lui un **énorme bouleversement** qui va le conduire à **écrire pour le théâtre**.

> *« Un coup de foudre ! Avec Casarès. S'il y avait pas eu ça, j'aurais jamais fait de théâtre. »*

1970-73- Il ressent le désir vif de provoquer dans l 'écriture théâtrale.
Vivement encouragé par Hubert Gignoux (directeur du Théâtre National de Strasbourg), qui voit sa première pièce, *Les amertumes,* au Théâtre du Quai, B.M.K obtient une **bourse d'entrée à l' école du Théâtre National de Strasbourg.** Il devient technicien et se passionne pour les éclairages.
Il continue d'écrire pour le théâtre, fait des mises en scène, désire écrire des romans, confirme sa décision de ne pas travailler mais de vivre de sa plume. A 25 ans, il vit difficilement, aidé par ses amis.

> *« A vingt-cinq ans, j'ai dit : jamais je ne travaillerai…jamais je n'aurai de patron…jamais je ne me lèverai à heures fixes…Et je me suis entêté parce que je me suis dit : la vie ne vaut pas la peine(…) Très tôt je me suis dit : il y a des choses que je ne ferai jamais, je ferai exclusivement ce que j'ai envie de faire »* et il ajoute : *« J'ai galéré jusqu'à …Je ne sais plus. »*

Plus tard et paradoxalement, il dira sa haine du théâtre, de son milieu, de sa pratique :

> « *Je ne fréquente pas les salles, je ne fréquente pas les plateaux Je ne fous jamais les pieds sur un plateau. Jamais, jamais…Non, ce n'est pas un lieu pour moi…Je me sens mieux dans les cafés arabes. »*

Avait-il perçu des zones d'ombre chez les magiciens de la scène ? Sans doute.
1973-74 Fasciné par la Russie, il voyage en U.R.S.S.
1975 C'est pour B.M.K. une année noire : Drogue. Désintoxication. Dépression. Tentative de suicide. Installation à Paris.
1976 Il s'inscrit au Parti Communiste qu'il quittera en 1979 lors de l'intervention russe en Afghanistan.
1977. Son œuvre commence avec ***La nuit juste avant les forêts*** *; B.M.K.* s'illustre par une **nouveauté** dans l'écriture **: le soliloque** (discours adressé à un personnage qui ne répond pas ou n'est pas présent sur scène).
Il crée également ***Sallinger*** (inspirée des nouvelles de l'auteur américain.)

C’est un moment charnière pour B.M.K. puisqu’il renie ses textes précédents qu’il n’aime plus.
1978 Il voyage au Mexique, en Amérique latine : au Guatemala, au Nicaragua (où règne alors une grande instabilité politique et où il se trouve face au danger).
Puis il se rend en **Afrique, au Nigeria** précisément: il a alors la grande révélation d’un continent, d’une vie, de l’homme africain.

1er témoignage :

> *« Ma première vision de l’Afrique…Dès que j’ai franchi les portes de l’aéroport, toutes les idées de l’Afrique que j’avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J’ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d’un côté et les Noirs de l’autre. J’ai regardé vers les Noirs. J’avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs. »*

C’est, bien sûr, l’Afrique profonde, non folklorique ni médiatique qu’a rencontrée B.M.K.

2ème témoignage qui raconte autrement le même type d’horreur :

> *« J’ai débarqué à Lagos, qui est le Chicago de l’Afrique. Et la première vision que j’ai vue en descendant de l’avion, c’est quand même un cadavre qui flottait sur le fleuve. C’est ça qui m’a immédiatement dégoûté de tout le folklore africain(…). Et puis ensuite, je me suis trimballé en camionnette avec les chefs de chantier, d’un chantier à l’autre pour rejoindre les amis qui y travaillaient (…) . Donc ma première vision de l’Afrique- et j’en suis bien content- a été très très violente. »*

L’Afrique devient alors le lieu central (visible ou occulté) de l’écriture théâtrale de B.M.K.
Il déclare à Lucien Attoun qui lui demande ce qu’il aime :

« Les Africains (…). Ce qui m’intéresse, c’est les Africains. Comme en Amérique latine : la seule chose qui m’intéresse, c’est les gens. »

Il confie aussi, dans une lettre à Hubert Gignoux, son émotion sur les terres africaines :

> *« Oh, si tu voyais , comme je vois, marchant sous les bougainvillées, celui que je vois de ma fenêtre marcher, à peine vêtu d’une chemise (et dans le soleil sa peau et ses yeux phosphorescents comme les statues lumineuses des vierges de Lourdes dans la nuit !)- le soir quand tu marcherais seul, tu prendrais dans tes mains la branche mauve et rose de la bougainvillée, et tu la caresserais avec tes lèvres ; tant ces fleurs sont belles ; elles n’ont pas de parfum. (…) Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied, et si je la consomme à dose infinitésimale en France, ici, elle s’offre à mon regard, et à mon regard seulement, dans une telle proportion, je sens la fermeté de mon jugement être ébranlée, je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux. »*

B.M.K. exprime dans cette lettre l’expression d’un profond bouleversement et laisse percer **le vif désir de la création, de transformer l’expérience en œuvre.**
1979- B.M.K. voyage en Afrique francophone, qu’il déclare moins aimer :

« Les pays francophones, j'aime pas trop, pour tout dire. Les pays anglophones, c'est beaucoup plus dur, d'abord ils ont été beaucoup moins influencés par les colons. Ce qui fait qu'ils ont une espèce d'autonomie, comme ça… un orgueil ! Magnifique… »

De **retour à Paris**, B.M.K. s 'installe à Pigalle. Il rencontre des intellectuels, relit inlassablement Pascal, qui nourrit sa pensée, et son œuvre.
C'est alors qu'il obtient une bourse du Centre National des Lettres et que ***La nuit*** **est publiée chez Stock.**
Mais son plus vif désir est d' être mis en scène par Patrice Chéreau.
S'en suit un moment de silence dans l'écriture. Il lit beaucoup, découvre Conrad à travers *" Typhon ", " Les Travailleurs de la mer "* de Victor Hugo.
Il lit aussi *Les Sept piliers de la sagesse* de T.E. Lawrence.
Il fréquente, par ailleurs, les cafés noirs de Pigalle où se déclare sa passion pour les chanteurs noirs américains.
1981-1982 - Il retourne à New York.
Jacques Toja lui demande une pièce pour la Comédie Française.
1983 - Grâce à l'intervention de Hubert Gignoux , **Patrice Chéreau monte *Combat de nègre et de chiens*** au théâtre de Nanterre- Amandiers . C'est le début d'une grande aventure pour le duo **Koltès/Chéreau.** Tous deux remportent alors un **énorme succès** et connaissent la **gloire :**
B.M.K. donne des interviews, apparaît à la T.V., affirme son goût pour les films de Kung-fu.
Automne 83 — B.M.K. se rend de nouveau à New York. C'est là que se déclarent les premiers signes de la maladie du sida. B.M.K. réitère son désir de créer jusqu'à la mort.
Patrice Chéreau crée les pièces de B.M.K. au fur et à mesure de leur écriture.
1983 : *Quai Ouest*
1985 : *Dans la solitude des champs de coton*
1985 : *Tabataba*
1988 : *Le conte d'hiver*, traduction de la pièce de Shakespeare.
Le Retour au désert
Roberto Zucco
1989 - B.M.K . connaît une fin de vie dans la maladie .
Il fait un voyage au Guatemala pour satisfaire un vieux rêve : retrouver une cité lacustre.
Il revient à Paris en raison de la maladie.
Il fait un dernier voyage à Lisbonne pour essayer de concrétiser une idée de scénario.
Mais la maladie le contraint à revenir à Paris pour y être hospitalisé.
B.M.K. meurt le 15 avril 1989.

BIBLIOGRAPHIE

In Théâtre contemporain.com

Théâtre

Les Amertumes (1970)
Mise en scène de l'auteur, création à Strasbourg, 1970
Editions de Minuit, 1998

La Marche - Procès ivre (1971)
Mise en scène de l'auteur, création à Strasbourg, 1971
Editions de Minuit, 2001

L'Héritage (1972)
Diffusion radiophonique dans une réalisation de Jacques Taroni, sur Radio-France Alsace, 1972
Reprise sur France Culture dans une réalisation d'Evelyne Frémy.
Editions de Minuit, 1998

Récits morts (1973)
Mise en scène de l'auteur, création à Strasbourg, 1973

Les Voix sourdes (1973)
Diffusion radiophonique dans une réalisation de Jacques Taroni, sur Radio-France Alsace, 1974
Reprise sur France Culture dans une réalisation de Georges Peyrou.

La Nuit juste avant les forêts (1976)
Mise en scène de l'auteur, au Festival « off » d'Avignon, 1977

Sallinger (1977)
Création à Lyon, mise en scène de Bruno Boëglin au Théâtre de l'El Dorado, 1977
Editions de Minuit, 1995

Combat de nègre et de chiens (1979)
Mise en voix de Combat de nègre et de chiens par Gabriel Monnet, au Centre culturel de la Communauté française de Belgique à Paris, 1979
Diffusion radiophonique dans une réalisation d'Evelyne Frémy, sur France Culture, 1980
Création en France dans une mise en scène de Patrice Chéreau, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1982
Editions de Minuit, 1983-1990

Quai ouest (1985)
Editions de Minuit, 1985
Création en France dans une mise en scène de Patrice Chéreau, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986

Tabataba
Editions de Minuit, 2001
Présenté par Théâtre Ouvert au Festival d'Avignon, , dans le cycle « Oser aimer », dans une mise en espace de Hammou Graïa, 1986

Dans la solitude des champs de coton (1986)
Editions de Minuit, 1987
Création dans une mise en scène de Patrice Chéreau, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1987

Le retour au désert (1988)
Editions de Minuit, 1988
Création dans une mise en scène de Patrice Chéreau, 1988

Roberto Zucco (1988)
Création en langue allemande, dans une mise en scène de Peter Stein, à la Schaubühne, 1990
Editions de Minuit, 2001

Romans

La Fuite à cheval très loin dans la ville (1973)
Editions de Minuit, 1984

Prologue (suivi de nouvelles et de courts textes)
Editions de Minuit, 1991

Traductions

Le Conte d'hiver de William Shakespeare, 1988, pour la mise en scène de Luc Bondy au Théâtre des Amandiers de Nanterre.

Entretiens

Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)

UNE PART DE MA VIE

Entretiens (1983-1989)

Editions de Minuit

-1-

La première fois que Koltès va au théâtre, il a 22 ans. Il est fasciné par l'actrice Maria Casarès. Inspiré par cette pièce et par son actrice, il commence à écrire. Sa première pièce tout droite inspirée d'*Enfance* de Gorki qu'il monte à Strasbourg. Pendant huit ans il continue à en écrire sans qu'aucune ne soit montée. Et en 1977, *La nuit juste avant les forêts* est montée professionnellement à Avignon avec le soutien d'Yves Ferry. Il fait une pause d'écriture, d'un an environ et se remet à écrire mais de manière différente. La forme change, de plus en plus rigoureuse et précise. Pour lui, écrire ce n'est plus inventer des choses mais raconter des choses. *« Ecrire pour le théâtre, « fabriquer du langage », c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte […] ».* Comme il le dit lui-même *« écrire dans la forme la plus simple, la plus compréhensible, c'est-à-dire la plus conforme à notre époque ».*

Combat de nègre et de chiens *ne parle pas de l'Afrique et des Noirs, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident… J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge…et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement… […]. A partir de là, pendant un an, j'ai fabriqué les personnages, et finalement ils ont pris de plus en plus de place. Ma pièce parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs – […]- Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri des ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'est un sujet qui avait son importance.*
Koltès aime écrire avec les lieux dont il ressent l'énergie, les hangars et les docks désaffectés de Quai Ouest, ce New York des années 70. Hangar qui abrite des personnages qui ont grandi à l'extérieur du monde, dans cet espace comme un « carré mystérieusement laissé à l'abandon », dans « un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre s'est créé ». Toute cette pseudo marginalité ne nous est pas étrangère. C'est un lieu propice aux bruits, aux jeux d'ombres et de lumières, à la nuit…

Ecrire pour le théâtre est une chose bien différente que d'écrire un roman. Pas de description possible, les personnages ne disent pas les choses directement (« je suis triste » devient « je vais faire un tour »).
Koltès va rarement au théâtre, en moyenne trois fois par an. Il n'aime trop multiplier cette expérience, il y trouve un « langage fermé » qu'il ne comprend pas. Voir du théâtre ne lui sert à rien dans son travail d'écriture. Mais il aime écrire en pensant à des comédiens. Koltès est

très attiré par le cinéma et les cinéastes américains comme Kazan, mais aussi par les romanciers comme Jack London, Melville, Conrad et Vargas Llosa.

Pour *Combat…*, il a voulu raconter une histoire avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes. Chaque pièce lui impose ses propres contraintes, chacune est différente. *Raconter un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.*

-2-

Après avoir écrit une pièce, Koltès l'oublie et se concentre sur celle qu'il est en train d'écrire. Il manifeste son intérêt pour ses pièces passées à travers les spectacles (de ses textes) qu'il peut voir. Il aime constater les défauts de ses pièces en voyant le résultat du plateau, ce qui lui rend service pour la pièce qu'il écrit. *Les deux personnages de* Combat*…, Horn et Cal, parlent ensemble, et, après avoir écrit ce qu'ils disaient, j'ai dû chercher ce qui les avaient réunis, et je les ai placés devant une table de jeu. Ce genre de truc ne marche que s'il est vraiment issu du dialogue et de sa raison d'être, non d'une façon extérieure. Si je devais faire rejouer les personnages, il faudrait que, par leur jeu, il se passe quelque chose. Il faut trouver les actions dans un rapport plus dialectique avec le langage. Le Noir qui vient chercher le corps de son frère ne m'est apparu qu'à la presque fin du travail. Je voulais que le Noir entre dans l'endroit, j'étais attaché à la notion d'entêtement, et d'un langage clair, d'une manière directe de voir les choses. A la fin, de toutes les évidences, il n'en est resté qu'une seule : il fallait que le Noir vienne réclamer quelque chose. Et ce motif, issu de la pièce, a pu la faire rebondir, il n'était plus simplement un truc.*

Koltès n'a pas choisi de faire jouer sa pièce dans un pays comme le Nigeria par hasard ; c'est un pays fort, de pointe, ni faible, ni colonisé, littéralement envahi par les entreprises françaises et américaines.

Il existe une lutte des classes entre Cal et Horn, mais le conflit n'est pas là. Quand on va au Nigeria on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l'origine : est- ce parce qu'on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu'on est blanc ? N'est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée ? Le fossé est le même entre les deux Blancs qu'entre un Blanc et un Noir.

Koltès a écrit *Combat…* au Guatemala, dans un fort bouillonnement politique. Cette confusion provoquée par les conflits de ces pays d'Amérique Latine (Guatemala et Nicaragua) l'empêche d'écrire la pièce sous un angle politique. Il ne parle donc pas en termes politiques mais en termes affectifs dans *Combat….*

Koltès a une fascination pour les étrangers qui parlent la langue française, *ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements. On commence à sentir l'odeur des gens quand on est avec les étrangers, quand on parle une langue qui n'est pas la sienne.*

Léone voit chez le nègre une manière de porter sa condamnation. Deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer sons sens ou sa nature : cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle

des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout.

Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. Et ces choses-là peuvent se trouver assez proches de la surface, mais parfois au troisième sous-sol. Je ne crois pas qu'au théâtre on puisse parler autrement. Par exemple, à la première scène, si Horn employait le même langage qu'Alboury qui lui dit : « Je viens chercher le corps de mon frère », il répondrait : « Il est en train de flotter dans l'égout », ce qu'il ne dit qu'à la scène dix-huit, et par là la pièce serait finie.

Koltès n'écrit pas des langages réalistes mais des langages concrets. Il coupe dans le texte, pour qu'il ne reste que l'essentiel, que la substance. Il écrit comme il entend les gens parler. Il ne théorise rien du tout, il agit et écrit.

Le conflit caractérise le travail de Koltès, d'une manière générale. Sur l'ensemble de ses pièces, il y a des conflits, une écriture du conflit, de la lutte, du combat ? S'il y a dialogue, c'est parce que la réplique est nécessaire à ce moment-là, le personnage qui parlait arrive au bout de ce qu'il a à dire ou de ce qu'il dit, et c'est seulement à ce moment qu'un autre personnage peut intervenir dans la parole. *J'attends qu'une évidence relie les choses entre elles.* Koltès s'inspire de la vie telle qu'elle a court, il puise dedans et ensuite il invente une histoire. L'espace-temps du théâtre ne peut pas être le même que celui de la vie. Au théâtre tout est plus resserré, il faut aller plus vite, le temps ne peut pas passer tout seul.

Comme il a été dit plus haut, un dialogue chez Koltès est toujours une argumentation detournée : *chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue c'est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter.*

Au théâtre, ce qui plaît à Koltès, c'est qu'on pèse ses mots.

-3-

La pièce ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs.

Le racisme primaire de Cal dévoile un drame personnel qui m'intéresse. C'est le portrait du raciste ordinaire qui s'ignore en tant que victime sociale. Il n'est pas moins victime de la société que le nègre, mais il essaie vainement de noyer sa condition dans l'excès verbal, dans l'exubérance de ses imprécations. De toute manière, racisme ou antiracisme sont des catégories dans lesquelles je n'arrive ni à penser ni à écrire. […]L'Histoire est probablement manichéiste. Les histoires ne le sont jamais.

Cal se réfugie derrière la notion sécurisante de l'instinct qui le trahit sans cesse et qui le laisse chaque fois abandonné à sa solitude. Pour lui, l'instinct est un point de repère sans lequel il risque le naufrage ; une manière aussi de s'expliquer le monde. Or, il découvre que le monde marche tout autrement.

Chaque personnage, dans la pièce, a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut toujours décoder. Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour ». A mon avis, c'est de cette manière qu'on devrait parler au théâtre.

Ce qui intéresse Koltès c'est la langue et ses altérations, l'altération de la langue comme colonisée par une culture étrangère. Dans *Quai Ouest*, tous les personnages parlent le français sans que ce soit leur langue maternelle, d'où toutes les sonorités, les ruptures de rythme et de ton qu'on peut entendre à la lecture du texte.

Koltès a du mal avec le « trop français » du théâtre (le public, les mises en scène). Il a beaucoup aimé *La dispute* montée par Chéreau.

Comment Koltès a « participé » au passage de son texte au plateau dans la mise en scène de Chéreau sur *Combat…* ? Il assiste aux répétitions sans jamais intervenir. Une fois une pièce écrite, Koltès passe à autre chose, elle est derrière lui.

Koltès fait le lien entre musique et littérature : pas de coupure entre les deux. Il y a comme un *« système musical »* du personnage. Le reggae, musique qu'il aime écouter, musique qui l'inspire, dans laquelle il trouve un système rythmique forte qui *transcende sa propre qualité musicale. De la même manière que je suis plus attiré par un drame ordinaire qui se joue à l'intérieur d'un cyclone que par un drame sublime qui se joue dans une villa, je préfère une musique de reggae moyenne à beaucoup des morceaux de la musique contemporaine.*

Les écrivains qu'il aime ont un sens extraordinaire de la métaphore (cf. *Au cœur des ténèbres, Typhon*, de Conrad, *Les travailleurs de la mer* de V. Hugo).

Homosexualité et déracinement ? L'homosexualité comme déracinement ?

Pour Koltès, il ne s'appuie pas sur l'homosexualité pour écrire. Il s'appuie sur son désir mais *pas dans sa particularité homosexuelle. Le langage du désir est un langage intérieur qui ne me semble pas être défini, délimité, d'après le destinataire.*

C'est le langage parlé qui intéresse Koltès. C'est pour cela que le théâtre lui ait apparu comme la forme d'écriture qui pouvait la mieux s'y prêter. Le langage parlé n'est que le point de départ de l'envie qu'il a d'écrire car ce qu'il aime par-dessus tout c'est de raconter des histoires. *Le théâtre c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu.* Se servir du langage comme un élément de l'action. Le théâtre de Koltès est imprégné de cinéma. Il faut dire qu'il est un spectateur de ciné assidu.

Son grand rêve aurait été d'écrire un roman, *travailler un roman avec des techniques cinématographiques, comme l'a fait par exemple Faulkner.* Il a tenté l'expérience avec *La fuite à cheval très loin dans la ville.*

Il n'écrit jamais à Paris, toujours à l'étranger là où il ne peut pas parler sa propre langue et que de ce fait la pensée change, *les petits incidents qui se déroulent sans langage prennent une importance nouvelle.*

Ce qui se passe dans *Combat…* sont des choses qu'on retrouve à Paris. Ce n'est pas la vie sur les chantiers en Afrique, ça pourrait tout aussi bien se passer dans un HLM d'une banlieue. *Le lieu « Afrique »est en même temps une métaphore*.

Il ne renie pas la dimension politique de la pièce, mais là n'est pas l'essentiel. Le titre porte le choix émotionnel et radical de Koltès : les Noirs sont bons et les Blancs sont des chiens, *des cochons*.

La relation Léone-Alboury est le point de mire de la pièce pour Koltès. *Le problème Noir-Blanc est vu de façon dualiste, conformément à la conception historique générale. Les histoires individuelles ne sont jamais simplement dualistes. D'une part, je voulais montrer comment et jusqu'à quel point la proximité est possible entre la femme et le nègre, d'autre part, aussi, les obstacles qui rendent finalement cette proximité impossible, parce que la grande Histoire est trop forte, quelles que soient la violence et l'énergie des expériences personnelles. D'une part donc, épuré, complètement individuel, l'instant de la proximité, d'autre part, et c'était aussi un sujet dramaturgique pour la pièce, une sorte de nécessité antique fatidique, d'une incroyable attirance et d'une insurmontable singularité. En même temps, l'important n'est pas de savoir si ces deux personnages font quelque chose ensemble, et quoi exactement. Cette proximité rend possible le fait que ces deux personnages parlent des langages étrangers et se comprennent tout de même…*

Léone parle à Alboury en allemand (elle lui récite Le roi des Aulnes de Goethe), qui lui répond en wolof. Même si on ne parle pas la même langue, on peut se comprendre. Le langage a plusieurs visages.

Chéreau a mis en scène *Combat…* selon sa logique à lui. Koltès a donc suivi quelques répétitions sans intervenir. Chacun son travail, lui est là pour écrire, loin des plateaux, laissant cette partie à Chéreau. Un auteur ne doit pas projeter son texte sur un plateau (imaginer les entrées et les sorties des personnages…).

Chéreau a parfaitement réussi à transmettre l'Afrique de Koltès. Les décors, l'atmosphère, les lumières…tout signifiait le Nigeria tel que Koltès l'avait ressenti : *Lagos, un espèce de New York africain, avec des ponts, de la brume, de la crasse, de la puanteur, des ordures. Un enfer industriel.* Il y a des endroits d'Afrique qui ressemblent à beaucoup de lieux du monde. Il fait chaud en Afrique.

Dans *Quai Ouest*, il y a aussi cette idée *d'endroit isolé, particulièrement*, comme *point de départ métaphorique pour la pièce : en pleine ville organisée, un territoire qui ressemble à une parcelle de prairie sauvage.*

Koltès vit de peu de choses, dans un premier temps. Des amis l'ont aidé Il ne travaille pas en dehors de son écriture bien résolu à en vivre un jour, ce qui finira par arriver.

Koltès n'écrit pas sur ou autour d'un sujet, il écrit pour des gens.

Koltès parle de Strasbourg, ville dans laquelle il a vécu un moment et qu'il déteste. Avec le théâtre, Koltès a appris à *montrer tout ce qu'on peut d'un personnage sans définir des motifs. Raconter le mieux possible, sans jamais « résoudre ».*

La notion de « point de vue » est très importante dans l'écriture de Koltès (*multiplier les points de vue, de montrer un personnage vu par un autre*…choses que fait très bien le cinéma et qui a toujours existé en littérature).

A la relecture de ses textes, de ses pièces passées, Koltès en remarque les faiblesses.

Le rapport d'un homme avec une langue étrangère, tout en gardant sa langue maternelle, est le rapport le plus beau avec le langage pour Koltès. C'est aussi le rapport de l'écrivain avec les mots.

Koltès, « attiré » d'une certaine façon, par le cinéma, s'est essayé à l'écriture d'un scénario *Nickel Stuff*, mais qui n'a jamais été réalisé. Toutefois, il considère que le travail d'écriture d'un scénario n'est qu'un demi-travail, facile. Il ne peut y trouver son compte.

Bleu-Sud, entretien avec François Malbosc (mars-avril 1987) P. 75

Sur la genèse de *Dans la solitude des champs de coton*, écrire le Théâtre sans le soucis du Théâtre…
Le combat : L'échange des personnages, comme une idée de la diplomatie, étape préalable à la guerre, au combat. « *Les matchs de boxe, c'est un résumé de tout l'art dramatique. Moi, je suis fasciné par ça, écoeuré et affolé.* »
L'amour/le désir : « *Ecrire une pièce une pièce entre un homme et une femme où il soit question de business. (…) Quand est ce qu'on m'épargnera à la fois le désir et l'amour, au sens le plus banal du terme ? (…) Les histoires d'amour ne racontent pas grand chose.* »
Le langage : écrire une langue qu'on ne parle pas dans son quotidien, pendant un ou deux mois, c'est la retrouver, balayer les clichés qu'on y attache naturellement.
Le Noir : « *rien n'est plus différent d'un Noir américain qu'un Sénégalais à Paris.* »
L'étranger/l'artiste : « *les bons cinéastes américain sont tous des métèques, des italiens, des grecs, Kazan, Coppola, Scorcese… C'est des Européens en Amérique. Et ils parlent sublimement de l'Amérique.* »
Ecrire : « *C'est tout ce que j'ai fait dans ma vie. Je n'ai rien fait d'autre en tous les cas. Ça s'est décidé tout seul.* »

Théâtre public, entretien avec Odile Darbelley et Michel Jacquelin ((juil/oct 1987) P. 81

Sur une photo d'une représentation de *Dans la solitude des champs de coton.*
« *En photo, je ne suis sensible qu'aux portraits. (…) Il faut choisir entre le plaisir de voir les choses ou les photographier.*»
Le Théâtre : « *est déjà abstrait en soi, comme n'importe quelle fiction, alors on ne doit y parler que de choses très concrètes, que l'on connaît et que l'on reconnaît.* »

Acteurs, entretien avec Gilles Costaz (3ème trim. 1988) P. 85

Les voyages : « *Aller dans le Tiers-monde pour se donner bonne conscience, plus jamais.* »
Ecrire : « *Avant, il me semblait évident que j 'étais ironique, mais on ne le voyait pas, cela devenait pénible. Maintenant, avec Le retour au désert, il est impossible de faire quelque-chose de tragique. » « Etre auteur, cela consiste à ne voir personne. C'est une tentation que j'ai pendant des périodes de plus en plus longues.* »
Sur J. Maillan… « *C'était génial.* »
La banlieue : « *j'espère que je ne serais plus jamais joué en banlieue.* »

Le Théâtre : « *C'est une grande envie.* » Sur les auteurs contemporains « *J'essaie de les lire, je m'emmerde à la troisième page, j'arrête. (…) Pourquoi m'imposer des contraintes sous prétexte que j'écris du Théâtre ? Je suis sûr de ne pas passer à côté de quelque-chose. Il vaut mieux lire des choses bien. » Sur Shakespeare : « Ce mec m'a appris la liberté.* »
Le Cinéma : *Rio Zone*, de Carlos Diegues, 1987 (un quai ouest réussi). *Engrenages*, de David Mamet, 1987, *Le ventre de l'architecte*, de Peter Greenaway, 1987. *Bagdad Café*, Percy Adlon, 1987. Un projet avec Claire Denis… « *Je suis un fanatique du cinéma américain, mais, pour le reste, ils ne sont pas bons.* »

Le Monde, deuxième entretien avec Colette Godard (28 sept 1988) P. 95

Sur *Le retour au désert*, volonté comique, mélée a l'envie d'inquiéter un peu (en fond, la guerre d'Algérie).
« *L'égocentrisme, l'immobilisme, l'arrogance et, souvent, la méchanceté des Occidentaux en général, des Français en particulier, et de la province surtout, sont à la fois drôles et pas drôle du tout. Voilà ce que j'ai voulu raconter.* »

Sur Roberto Zucco : « *C'est la première fois que je m'inspire d'un fait divers.* »

Le Théâtre : Sur Shakespeare, par opposition aux Classique Français : « *Il n'y a pas, chez Shakespeare, de lois d'unité, ni pour le lieu, ni pour le temps, ni pour l'action. Tout cela est au pluriel chez lui, et en toute liberté. Je crois que la cohérence d'une pièce se trouve ailleurs. Dans l'écriture, en tous les cas.* »

Le Quotidien de Paris, entretien avec Bernard De Saint-Vincent (18 oct 1988) P. 99

« *Je ne ferais pas l'éloge des colonies, ce n'est pas un sujet pour moi. (…) La grandeur d'un pays est une sottise infernale. Ne peut exister que la grandeur d'un destin, et encore faut-il savoir que tous les hommes sont des monstres. (…) Ce qui m'importe, au-delà de la colonisation, c'est la manière dont elle illustre le ballottement de l'homme par l'Histoire. L'Histoire est ainsi, qui fait son affaire, en solitaire, l'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé.* »

Der Spiegel, entretien avec M. Matussek et N. Von Festenberg (24 oct 1988) P. 101

Sur *Le retour au désert*, comparaison des perceptions France/Allemagne. Polémique sur la mise en scène de Alexander Lang, qui avait donné le rôle du grand parachutiste noir à un acteur blanc, et ceux des Arabes à des acteurs allemands affublés de turbans.
Le Théâtre : sur la notion d'interprétation de la mise en scène : « *Un grand metteur en scène est au service de la pièce. (…) Pour moi, le Théâtre n'est pas une tribune pour des idées politiques. Il faut prendre cela dans un sens ironique (…) Le Théâtre est un jeu et c'est justement pour cela qu'il doit être bien fait : parce que c'est un plaisir.* »
L'obscurité : « *On peut sans douta dire que les choses sont toujours plus belles dans la pénombre, précisément parce qu'on ne les voit pas bien, qu'on ne les reconnaît pas vraiment. Ainsi une plus grande liberté est laissée à l'imagination.* »
Ecrire : Sur les personnages « *Moi, je décris des gens ordinaires. (…) Mes personnages ne changent pas, ou très peu, comme le reste de l'Humanité.* »

« *Pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique ; la musique produit du sens, mais un mot, tout seul, isolé… On a besoin de beaucoup de mots pour essayer de cerner un sens et pour le définir plus précisément. (…) Il est redoutable de parler du sens du mot au Théâtre. Je trouve cela tout simplement superflu et monstrueux. Il serait bien plus important de parler de mise en scène.* »

Sur H. Müller : « *Il est le seul écrivain avec qui j'aime me promener, avec lequel j'aime m'entretenir.* »

Sur *Roberto Zucco* : Le mythe moderne, reflet de l'Homme, assassin à titre gratuit.
Faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches… Il s'agit d'un assassin sublimé.

Peter Stein, comme metteur en scène idéal.

« *La seule morale qui nous reste, est la morale de la beauté. Et il ne nous reste justement plus que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle. Sans la beauté, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue. Alors, préservons cette beauté (…) même s'il lui arrive parfois de n'être pas morale. Mais je crois justement qu'il n'y a pas d'autre morale que la beauté.* »

Le Républicain lorrain, entretien avec Michel Genson (27 oct 1988) P.115

Le Père : rentré en France en 1958, à Metz, après plusieurs années passées en Petite Kabylie, il est professeur dans des écoles militaires, puis démissionne de l'armée en 1960.
L'altérité : Témoignage de l'émotion ressentie face aux violences racistes qui ont lieu à Metz et ailleurs ; pas d'opinion : des émotions (Koltès a alors 12 ans).
« *Moi, évidemment, en ce qui me concerne, c'est probablement cela qui m'a amené à m'intéresser davantage aux étrangers qu'aux français.* »

Sur la vanité européenne et la sclérose, l'immobilisme provincial...

Les voyages : « *Les voyages, c'est très important de les faire pendant une période, ça remet aussi la France à sa place, mais il y a un moment où il faut s'arrêter. Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers mondes, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente (…) J'ai emmagasiné suffisamment d'images pour écrire toute ma vie là-dessus… alors je vais au Portugal.* »

Sur Galilée : « *Notre place dans le temps, dans l'espace, c'est à dire notre nullité. (…) Le seul problème qui vaille qu'on le prenne au sérieux c'est la souffrance physique, celui du tiers-monde, ça, c'est l'essentiel. Mais le reste… ce sont des futilités, c'est un luxe, on le fait si on a le temps. C'est très beau, les histoires d'amour, il y en a de très belles, mais on ne les vit que parce qu'on a le temps.* »

Sur J. Maillan : « *Elle a un jugement tout à fait différent sur les pièces, parce qu'elle ne pense qu'au public.* »

Sur la futilité de l'acte théâtral… sur le « milieu »… sauf Piccoli… Casarès : son Grand amour de Théâtre…

Ecrire : « *Devenir l'auteur dont on parle, je m'en fous. (…) Ceux avec lesquels je m'entends le mieux au Théâtre se sont les techniciens, parce que j'ai l'impression qu'on parle de la même chose. Je me fous de la notion d'œuvre, j'écris des pièces, les une après les autres pour me faire plaisir et faire plaisir au public. Mon seul critère, c'est que le public les aime aujourd'hui.* »

Théâtre Public, entretien avec Véronique Hotte (nov-dec 1988) P. 121

Sur la position de l'auteur face aux différentes mises en scènes, la pré-éminence de travail avec Chéreau – complémentarité forte, expérience balisée de la collaboration.

Sur Chéreau : « *Nous ne nous ressemblons pas du tout. Il monte simplement très bien les pièces que j'écris.* »

Ecrire : « *Mon rêve absolu est d'écrire des romans. Si je n'écris plus de romans, c'est pour la simple raison que je ne peux pas en vivre. (…) Je vis de ce que j'écris, ce qui est relativement récent – depuis l'age de trente-trois ans –, et ce qui veut dire aussi qu'auparavant je ne vivais de rien. (…) Le langage est l'instrument du Théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum.* »

Altérité : « *Je ne pense pas que ce soient des marginalisés que je mets en scène (…) si ce n'est alors que quatre-vingt pour cent de la population est marginalisée. (…) Tout le monde est tordu dès qu'on s'y intéresse un peu. (…) Je ne suis pas le premier à découvrir que tout un chacun est étranger. Je crois vraiment que ce n'est pas le sujet de mes pièces. »*
« le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu c'est le sang des immigrés (…) il est vrai que le sang de notre peuple aujourd'hui est noir et arabe (…) s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des noirs et des arabes. (…) La présence des immigrés est ce qui nous maintient à un niveau intellectuel à peu près correct. (…) Le milieu urbain, la ville, sont espaces de marginalité ; ne serait-ce que le métro, par exemple. »

Sur Genet : « *Je me sens d'un autre monde, je ne me sens pas de familiarité avec le sien. J'éprouve pourtant une grande admiration pour son écriture ; incontestablement c'est le seul auteur dramatique qui m'intéresse. Ce sont surtout ses romans que j'aime, car ses pièces sont marqués par le Théâtre des années cinquante.* »

Sur le paysage théâtral : « *En ce domaine, je ne connais pas grand-chose. J'aime beaucoup Marivaux. (…) Plus loin, il y a Shakespeare.* »

Sur les rapports humains : « *La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît le plus proche de la réalité (C.F. Balzac, Marivaux) (…) l'affectivité existe aussi dans le commerce. (…) Je n'écris pas des scènes sentimentales, c'est clair. Je n'ai pas ce soucis de la tendresse. (…) Nous sommes tous très cyniques ; il n'existe pas de bonté absolue. (…) Les rapports qui lient les êtres entre eux sont cyniques et empreints d'affectivité : c'est bien ce qui complique tout et permet d'avoir des sujet d'écriture pour toute une vie. L'intérêt est justement de saisir la variation entre cynisme et affectivité, le jeu des proportions.* »

L'obscurité : « *Une vie fascinante, excitante, mais nocturne. (…) La nuit, où tout est plus beau, sans doute parce qu'on distingue moins.* »

Le combat : « *une bagarre de texte, une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. (…) Une bagarre n'est pas simplement faite d'un poing sur la gueule ; elle suit aussi les trois mouvements logiques de l'introduction, du développement et de la conclusion. (…) Mes personnages (…) ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernés.*»

Die Tageszeitung, entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert (25 nov 1988) P. 137

Sur *Le retour au désert*, origine et prédominance des personnages et du lieu sur les idées ; les français moyens et leur province…

Altérité : « *Sur Combat de nègre et de chiens, j'ai montré des français moyens, des colons, et depuis, je n'ai plus fait de pièce sur des marginaux.* »

Eloge de la bande son de *combat de nègre et de chiens*, dans la mise en scène de P. Chéreau.

Le Théâtre : « *A besoin des auteurs et des acteurs, c'est tout.* »
« *Pour que je ne m'y emmerde pas, il faut que je sois saisi par une beauté ravageuse et indiscutable.* »
Les metteurs en scène : Chéreau, P. Stein et Grüber.

Les acteurs : « *J'aime de plus en plus les acteurs.* » J. Maillan, M. Casarès, « *si De Niro était français, je l'aurais. Ou Brando .* » Bardot. « *C'est mon rêve d'écrire une pièce pour elle.* »

Sur *Roberto Zucco* : origine et ébauche de construction…

L'Evènement du Jeudi, entretien avec E. Klausner et B. Salino (12 jan 1989) P.147

Biographie : « *Je ne suis pas Joseph Conrad, qui a voyagé à travers le monde, je ne suis pas de ces gens qui ont vécu des expériences décisives pour l'écriture. J'ai eu des expériences décisives, mais elles sont irracontables. (…) La province, je l'ai quitté à dix-sept-dix-huit ans, et je n'y ai jamais remis les pieds.* (N.B. : B.M.K. quitte Metz, après le bac en 1966, pou Strasbourg, où il vécut quelques années. Toute sa vie il retourne cependant à Metz, où vivait sa mère.) *(…) Le souvenir de la laideur des choses. (…) Mon père était officier, de droite évidemment. (…) A treize-quatorze ans, on a pas d'idées politiques, sauf de réaction. Oui, quand même il y avait ça, parce que les conversations, à table, c'était quelque chose. (…) A dix-huit ans, j'ai explosé. Ca a été très vite Strasbourg, très vite Paris, et très vite New York, en 68. Et là, tout d'un coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes, je n'ai pas eu le temps de rêver de Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York, en 68, c'était vraiment un autre monde. (…) En Afrique, j'ai suivi toute la côte ouest jusqu'au Nigéria. Mais je n'ai plus trop le désir d'y retourner (…) très vite, en Afrique, on se dit : qu'est ce que je fous là, au milieu de tant de pauvreté et de tant de générosité ? Je préfère voir les Africains à Paris, vraiment. (…) J'ai commencé à écrivailler en 1972, et à écrire vraiment en 1977* »

Sur son statut d'écrivain, l'évolution de ses appointements…

Sur la *liberté Shakespearienne*…

Sur la liberté que s'arrogent les metteurs en scènes…

Les acteurs : Casarès, J. Maillan, Roland Bertin, Isaach de Bankolé « *un peu mon acteur fétiche.* »

Sur *Roberto Zucco,* origine et motivation, exemplarité du personnage… « *Ils lui ont dit : qui êtes vous ? Et il a répondu : je suis un tueur, mon métier c'est de tuer des gens. (…) Succo a une trajectoire d'une pureté incroyable. Contrairement aux tueurs en puissance – et il y en a beaucoup –, il n'a pas de motivation répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. Il suffit d'un petit déraillement, quelque chose qui est un peu comme l'épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop ! c'est fini. C'est ça qui me fascine.* »

ICONOGRAPHIE

Chantiers de construction en Afrique, documents Internet

LAGOS (NIGERIA)

DAKAR (SENEGAL)

ELEMENT HISTORIQUE

Document Internet

B. M. Koltès écrit ***Combat de nègre et de chiens*** *au Nicaragua, en pleine guerre civile. L'action de sa pièce est transportée en un autre coin du monde, en Afrique – ce serait peut-être, par exemple, le Nigeria, « Lagos, Chicago de l'Afrique », que Koltès connaît pour y avoir voyagé. Ce pays sort lui aussi tout juste d'un conflit sanglant qui a marqué les esprits : la guerre du Biafra.*

Il est des guerres qui marquent la mémoire. Et celle du Biafra en est une. Sans en connaître les tenants ou les aboutissants, ni même où le conflit a exactement eu lieu, beaucoup savent confusément qu'il s'agissait d'un conflit impitoyablement meurtrier. En effet. Entre 1967 et 1970 : plus d'un million de Nigérians trouvent la mort au cours de la tentative de sécession de la région pétrolière du Biafra.

Juillet 1966. Un coup d'état militaire instaure un Gouvernement fédéral militaire (GFM). A sa tête, le lieutenant colonel chrétien Yakubu Gowon, placé là par la junte musulmane, et chargé de rétablir au plus vite le régime civil. A la recherche d'unité nationale, Lagos ne peut éviter les persécutions dont est victime l'ethnie Igbo (chrétienne) dans le nord du pays. Huile sur le feu : le gouverneur militaire de la région Est - fief du peuple Igbo - le lieutenant colonel Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu refuse de reconnaître la légitimité de Gowon. Chronique d'une guerre annoncée.

Mai 1967 : proclamation de l'indépendance du Biafra

Dernier effort pour sauver le pays de la guerre civile, les autorités ghanéennes tentent une médiation pour trouver un consensus politique à la crise. L'accord d'Aburi (janvier 1967) propose l'abandon du système des régions au profit de la division du territoire en douze Etats fédéraux. Insuffisant pour le gouvernement d'Ojukwu, qui déclare que tous les revenus générés dans la région seront désormais bloqués par le gouvernorat du Biafra. A titre de réparation pour le coût des transferts de population engendrés par l'exode des Igbos du Nord fuyant la répression.

L'Assemblée consultative de la région de l'Est enfonce, le 26 mai 1967, le dernier clou du cercueil de la réconciliation nationale, en votant la sécession du Biafra. Lagos déclare l'état d'urgence. Trois jours plus tard, Ojukwu proclame l'indépendance de la République du Biafra, renommée par la suite Golfe du Biafra. La réaction du GFM ne se fait pas attendre. Et ce qui n'était, au départ, que « des mesures policières », s'est rapidement transformé en une véritable guerre civile. Un conflit où, au plus fort des combats, les troupes fédérales aligneront près de 250 000 hommes.

Le Golfe du Biafra reconnu officiellement

Acculé, le Biafra tient bon et les indépendantistes, que le pouvoir central entendait mater rapidement, contraignent Lagos à une véritable épreuve de force. Criant au génocide, les militaires biafrais ne tardent pas à attirer l'attention sur leur sort. Les troupes régulières font le blocus de la région. Interdisant à tout convoi humanitaire de pénétrer dans la zone de conflit. Les Igbos, au bord de la famine, ne cèdent pas. Cette guerre civile, dans l'une des plus importantes réserves de pétrole du continent, ne laisse personne indifférent.

La Tanzanie, la Zambie, le Gabon, la Côte d'Ivoire, l'Afrique du Sud, la Rhodésie (l'actuel Zimbabwe) et le Portugal reconnaissent officiellement l'indépendance du Biafra, soutenu officieusement par la France... Et par de nombreux autres pays qui trouvent son combat héroïque. Si la Grande Bretagne apporte un soutien timide au gouvernement fédéral, l'Union soviétique, en revanche, devient l'un de ses plus importants pourvoyeurs d'armes. Seuls les Etats-Unis restent tout à fait neutres dans le conflit. Ralliés à la légitimité du GFM, ils interdisent toutefois la vente d'armes à chacun des deux camps.

Pas de concession

Le Biafra, à genoux, demande aux Nations Unies de discuter les modalités d'un cessez-le-feu pour préparer des accords de paix. Le gouvernement central y oppose un non catégorique et ne souhaite qu'une chose : la reddition totale et inconditionnelle. Parce qu'il estime que les rebelles ont dès le départ opté pour « un combat au *finish* et qu'aucune concession ne les satisferont », avance le lieutenant colonel Yakubu Gowon.

En décembre 1967, une quadruple offensive, forte de 120 000 hommes, aura raison des dernières défenses biafraises. Ojukwu s'enfuit en Côte d'Ivoire, laissant à son second le soin de signer, le 12 janvier 1968, un cessez-le-feu inconditionnel et immédiat. Ainsi s'achève la guerre du Biafra. Trente-trois mois de combats qui ont fait entre un et trois millions de morts et déplacé plus de trois millions de réfugiés igbos.

Aucune trace de génocide

Malgré les accusations de génocide, aucune preuve de telles allégations n'a pu être trouvée par les observateurs internationaux invités dans le pays à cet effet par les autorités de Lagos. Aucun procès ne suivra cette guerre et les combattants igbos seront réintégrés aux forces régulières. Après la destitution du désormais général Gowon en 1976, Ojukwu est « pardonné » par les autorités et est autorisé à retourner vivre au Nigeria. Il s'installe dans l'Etat d'Enugu (sud-est du pays).
Candidat aux élections présidentielles de 2003, l'ancien chef rebelle biafrais, âgé aujourd'hui de 70 ans, est une des composantes majeures de l'opposition actuelle, avec son parti, la Grande alliance pour le tout progrès (*All progressive grand alliance*). Il ne désarme pourtant toujours pas sur la condition des siens. Une minorité (chrétienne) de 15 millions sur les plus de 100 millions d'âmes que compte le Nigeria. « Aucun des problèmes qui ont mené à la guerre du Biafra n'a encore été résolu. Ils sont encore là. Nous avons une situation qui rampe vers le type de conditions qui ont vu le début de la guerre ». Espérons (seulement) que l'Histoire ne soit pas au Nigeria un éternel recommencement.

Pâle était le soleil *de Chimamanda Ngozi Adichie*

Une nouvelle, publiée en 2004 par le Courrier international, qui s'inspire directement de cette sombre page de l'histoire du Nigeria. Chimamanda Ngozi Adichie y raconte le parcours d'une famille de l'intelligentsia biafraise, unie et heureuse, enthousiasmée par l'idée et le parfum de l'indépendance, avant que le drame de la guerre ne la rattrape et balaye impitoyablement toute trace d'espoir.

« *C'était une de ces journées de la pleine saison des pluies où le soleil brûlait telle une flamme orange m'effleurant la peau, et je repensais à l'époque où, enfant, je passais ces journées à courir et à fredonner des chansons dans lesquelles le soleil et la pluie s'affrontaient, priant pour que le soleil gagne. Les gouttes de pluie tièdes se mêlaient à ma transpiration et ruisselaient sur mon visage tandis que je retournais à l'hôtel portant ma pancarte "N'oubliez pas les massacres" et m'émerveillant encore de ma nouvelle identité – de notre nouvelle identité. Nous étions à la fin mai. Ojukwu venait d'annoncer la sécession et nous n'étions plus nigérians. Désormais, nous étions biafrais.* »

Chimamanda Ngozi Adichie est née en 1977 au Nigeria où elle a grandi avant d'aller aux États-Unis poursuivre des études de communication et sciences politiques. En 2002, elle a été inscrite sur plusieurs listes de prix prestigieux britanniques et. L'Hibiscus pourpre, son premier roman, sera publié par Algonquin en octobre 2003. Elle est toujours étudiante à l'Université Johns Hopkins et se partage entre son pays et les USA.

INDICATIONS ET ELEMENTS SONORES

In Combat de nègres et de chiens

Combat de nègres et de chiens *comporte, en didascalie, ou dans le texte même, de nombreuses indications relatives au sons. La langue de Koltès semble ainsi prendre place dans un écrin particulier, évocation d'une Afrique reléguée hors scène, mais bruyante et mystérieuse.*
A suivre, une liste des indications et des objets « sonores » apparaissant dans la pièce.

Notes : *La porte entrouverte de l'un des bungalows ; un rocking-chair ; une rivière traversant le chantier ; les appels de la garde* (*bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité*) ; *les câbles…*

Sc1./ …

Sc2./ *Les appels de la garde…*

Sc3./ Le jeu de gamelle (les dés, les cornets, les mises d'argent, les coups sur la tables, le ventilateur…) ; *le cris des crapauds-buffles ; les appels de la garde ; aboiements (au loin)…*

Sc4./ Le rire de Horn ; *le vent se lève…*

Sc5./ *Aboiements de chien ; appels de la garde…*

Sc6./ *Le vent soulève une poussière rouge* ; *dans des chuchotements et des souffles, dans des claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom* ; *l'harmattan, vent de sable…*

Sc7./ Cal (*un doigt sur la bouche*). – Ne parle pas trop fort, bébé…

Sc8./, Cal – Derrière l'arbre. Il est toujours là et il parle.
Chute brusque du vent ; les feuilles bougent et puis s'arrêtent ; bruit mat d'une course, pieds nus sur la pierre, au loin ; chutes de feuilles et de toiles d'araignées ; silence.

Sc9./ *Dans un profond silence, deux gardiens s'interpellent brusquement, brutalement ; puis le silence revient. Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de chien couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté.*

Sc10./ A la table, le jeu de gamelle …

Sc11./ *Aboiements d'un chien, au loin ; aboiements ; craquement de branche, léger ; craquements de branches, appels indistincts au loin ; bruit de la camionnette, proche ; on entend la camionnette qui s'arrête…*

Sc12./ Cal (*il pleure*) ; Horn (*il rit.)* – Bon Dieu, ne gueule pas, tu veux donc qu'on t 'entende jusqu'au village ? ; *aboiements, au loin ; bruit du camion qui démarre.*
Sc13./ *Craquements de branches…*

Sc14./ *Eclairs, de plus en plus fréquents…*

Sc15./ *La pluie se met à tomber…*

Sc16./ Bris de bouteille contre une pierre ; cris de Horn ; retour de la camionnette…

Sc17./ Le fusil de Cal…

Sc18./ *Brusquement, la lumière s'éteint quelques secondes, puis on entend le générateur qui se remet en marche…*

Sc19./ *La lumière a encore quelques ratés, qui interrompent de temps à autre Cal.*

Sc20./ *(…) Bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de chien. (…) Petit air sifflé. Bruit d'un fusil qu'on arme. Souffle frais du vent.*
L'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe, avec un bruit doux, étouffé… (…) Soudain, la voix d'Alboury : du noir jaillit un appel, guerrier et secret, qui tourne, porté par le vent, et s'élève du massif d'arbres jusqu'aux barbelés et des barbelés aux miradors.
Eclairée aux lueurs intermittentes du feu d'artifice, accompagnée de détonations sourdes, l'approche de Cal vers la silhouette immobile d'Alboury. (…)
Alors s'établit, au cœur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tout côté. Conversation tranquille, indifférente ; questions et réponses brèves ; rires ; langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent…

Le jour se lève, doucement. Cris d'éperviers dans le ciel. A la surface d'égout à ciel ouvert, des bouteilles de whisky vides se heurtent. Klaxon d'une camionnette. Les fleurs de bougainvillées balancent ; toutes reflètent l'aube…

Alboury et la figure du vengeur

L'intrigue de *Combat de nègres et de chiens* repose sur l'intrusion d'un Noir – Alboury – sur le chantier, entouré de miradors et de barbelés, d'une multinationale occidentale, quelque part en Afrique. Alboury est chargé par les siens de venir récupérer le corps de son frère – Nouofia – décédé dans des conditions mystérieuses.
Cette problématique renvoie immédiatement à certaines figures de la Tragédie classique (C.F. : Antigône) et tend à donner à Alboury une dimension sacrée, qui le place au dessus – moralement s'entend – des autres personnages, des Blancs, dont les préoccupations semblent essentiellement motivées par des intérêts plus primaires ou « sauvages ».
Néanmoins, il est singulier de constater qu'Alboury échoue dans sa mission ; il ne parvient pas à obtenir qu'on lui rende le corps de Nouofia, pour lui faire réintégrer sa communauté, désormais définitivement orpheline sous le petit nuage.
Alboury se consacre finalement uniquement à son désir de vengeance et fait tuer Cal, l'assassin se son frère.
L'idéalisation de ce personnage, l'auréole de pureté qu'on serait tenté de lui tendre, réduirait ainsi le propos de la pièce à un affrontement manichéen et *en négatif*, du Mal/Blanc, contre le Bien/Noir.

Malgré la vision fantasmée, ou idéalisée que Koltès pouvait avoir de l'Africain, ou des Noirs, en général (*« Oh, si tu voyais , comme je vois, marchant sous les bougainvillées, celui que je vois de ma fenêtre marcher, à peine vêtu d'une chemise (et dans le soleil sa peau et ses yeux phosphorescents comme les statues lumineuses des vierges de Lourdes dans la nuit ! (…) Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied, et si je la consomme à dose infinitésimale en France, ici, elle s'offre à mon regard, et à mon regard seulement, dans une telle proportion, je sens la fermeté de mon jugement être ébranlée, je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux. »)*, il compose avec Alboury un personnage complexe et dans le même temps « banal », dont la faiblesse et les défauts (vanité, sensualité, curiosité, sens du profit…) ne sont pas gommés au profit de son *héroïsation*. Défauts qui l'entraînent finalement à échouer dans sa mission, dans son devoir vis à vis de sa communauté, et qui le font lentement passer à un autre type de figure : celle du Vengeur.

On sait la grande admiration de Koltès pour l'œuvre de Shakespeare, et qu'il avait réalisé dans sa jeunesse une libre adaptation de *Hamlet* (Les dernières paroles du célèbre monologue étant ainsi traduites et transposées : « *Etre ou non ? c'est la question. Supporter encore ce hasard, ou bien faire front, prendre les armes et tout finir ? La réflexion, c'est elle qui nous fait lâches.* » font ainsi écho aux Cahiers de *Combat de nègre et de chiens* ; Cf. *Comment Alboury affronta le premier chien* : l'animal, malgré sa taille insignifiante et son apparente hystérie, se joue de sa garde, l'attaque directement à la tête et le blesse profondément avant qu'il ne parvienne à lui faire lâcher prise et à l'écraser du pied).

Koltès puise également dans le cinéma ; on peut donc souligner, dans le même sens, sa fascination pour Bruce Lee, star mondiale des films de Kung-Fu et *Vengeur* patenté.

Hamlet, comme Bruce Lee dans ses films (C.F. : Commentaire de Koltès sur *Big Boss*, in *Prologue* ou *Le dernier dragon*, in *Alternatives théâtrales.*) sont chargés d'une mission qu'ils ne peuvent accomplir sans se laisser déborder par leur propre fureur, la limite de leur résistance à la peur, qui les aveugle et fait d'eux, au même titre qu'Alboury, des figures tragiques de la vengeance.

SURVEILLANCE

Jean Genet – Le Bagne *(l'Arbalète – 1994)*

Jean Genet, contemporain de Koltès, a écrit une trame de pièce (1958), puis un scénario de film (1952-54), intitulé *Le Bagne*, où il est question de surveillance, de miradors et de sentinelles noires.
Même si la désignation du lieu n'est pas la même, puisque dans *Combat…*, il s'agit d'un chantier et non d'un lieu de détention, on peut y trouver divers éléments susceptibles d'être mis en parallèle ou d'enrichir la vision du metteur en scène.

Description du bagne (dans le scénario) : *Le bagne est planté au milieu d'un désert, plutôt de caillou que de sable. Ce serait, par exemple, une immense plaine brûlée par le soleil. Aucune herbe n'y pousse. La caméra doit photographier avec précision ces pierres aux facettes scintillantes et qui contiennent du mica. On doit pouvoir montrer que le bagne est au centre d'une aridité parfaite, minérale, cristallisée.*
Le temps y est toujours le même. Il ne pleuvra jamais. Sauf lors d'une circonstance que j'indique, il n'y eut jamais d'orages. Pas une bête non plus, sauf des mouches. A certains moments elles forment même d'épais, d'excessifs nuages noirs.
Carré, le bagne, est entouré d'un mur de ronde très épais et très haut. Aux quatre coins, quatre miradors…

Indications scéniques (dans la pièce) : *Les sentinelles noires ont un uniforme noir, une casquette noire avec la visière dorée, le fusil à la main, et la baïonnette au canon du fusil.*

Extraits de paroles de sentinelles :

> Abel : « *Moi, si j'effectue une ronde, la nuit, je me veux étinceler de mille éclats secrets, et c'est une guirlande de grosses dames qui m'accompagne (…) si tu es couvert d'or, ou de plomb doré, tu te respectes, tu te gardes, tu veilles. (…) Il faut aux sentinelles, la nuit, un diadème pour monter au mirador.* »
>
> Komac : « *Pas âme qui vive !… Comme la fourrure d'un chat, la nuit crépite d'électricité… Tout s'inquiète… Tout est pointe, acier… mais rien ne bouge. Il fait noir…* »

Faulkner – Lumière d'août

Faulkner, autre influence assumé par l'auteur de *Combat de nègre et de chiens*, définit, par la voix du personnage central de son roman, un métis criminel, trois niveaux de sentiments, violents et paradoxaux, qui inter-régissent la relation entre surveillant et surveillé :

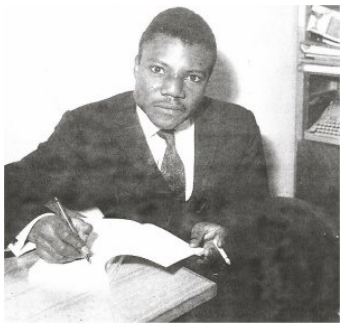
« Il me hait et me craint. A tel point qu'il ne peut pas me perdre de vue. »

« C'est en cela que je diffère des autres : c'est parce qu'il me surveille tout le temps. »

« Il me hait même suffisamment pour empêcher que quelque chose qui me menace ne se produise. »

Reflexions de Chrismas (in *Lumière d'Aout*, Faulkner, 1932) que pourraient faire leurs les quatre principaux personnages de la pièce.

Yambo Ouologuem – Un écho africain



Poète malien, né en 1940, Yambo Ouologuem, poursuit des études de lettres et de philosophie à Paris, enseigne de 1964 à 1966 au lycée de Charenton, avant de retourner en Afrique pour se consacrer à son métier d'écrivain. Il est l'auteur du très controversé *Devoir de violence*, prix Renaudot en 1968, puis interdit en France pendant plus de trente ans (Ed. du Serpent à plume, 2003) et de *Lettre à la France nègre* (1969). Auteur singulier, il mêle l'oralité africaine à la tradition Littéraire française et invente une langue brûlante, sans concession.

Au milieu des solitudes *(In Présence africaine, n° 57, 1966)*

« Quand à ma mort Dieu m'a demandé un siècle après
Ce que je voulais faire pour passer le temps
Je lui ai demandé la permission de veiller la nuit

Je suis le nègre veilleur de nuit
Et à l'heure des sciures noirâtres qui gèrent les parages
Lentement je lève ma lanterne et agite une cathédrale de
Lumières

Mais l'occident se défie du travail noir de mes heures
Supplémentaires et dort et ferme l'oreille
A mes discours que le silence colporte

Selon l'usage comme vous savez
La nuit vous autres dormez mes frères
Mais moi j'égrène sur vos songes
La raie enrubannée de la ténèbre laiteuse qui chante
Bonne nuit les petits

Et je prie cependant au nom de l'égalité des droits
Devenue droit à l'égalité
Et je pleure la soif de mon sang sel de larmes

Et vous cependant dormez
Et vous dormez mes frères mais aussi
Le sommeil vous chasse de la terre
Et vous partez pour des minutes de songes
Amplifiés au gonflement de votre haleine ronronnante

Je vous vend gratis des alcools
Que sans savoir vous achetez par pintes quotidiennes
Et retrouvez la nuit transfigurée dans les myriades de feux

Qui rêvent pour vous

Bonne nuit les petits

Je suis le nègre veilleur de nuit
Qui combat des nichées de peurs
Juchées dans vos cauchemars de jeunes enfants que je rassure
Quand s'achève mon labeur sur des milliards de créatures
Mais le monde au réveil va à la librairie du coin
Consulter la clé des songes. »

Le Devoir de violence *(Le Serpent à plume, 2003)*

Christopher Wise (éditeur, au Serpent à plume) : « la réception critique du *Devoir de violence* constitue l'un des chapitres les plus intéressants de la littérature africaine. D'aucuns considèrent que Ouologuem a asséné un coup de grâce à la négritude senghorienne, ouvrant ainsi la voie à une littérature plus authentique, débarrassée de ce besoin maladif d'édifier, en Afrique, un passé falsifié. Pour d'autres, le portrait "inopportun" de l'histoire africaine que dessine Ouologuem a dévoilé au grand jour des horreurs que beaucoup auraient préféré oublier.
Le chroniqueur du journal "Le Monde", Matthieu Galey écrit dans Le Monde du 12 octobre 1968 que "Le moins qu'on puisse dire c'est que le devoir de violence n'est pas un roman comme ceux que les Africains écrivent habituellement, et cela pour plusieurs raisons : un style très recherché et une appréciation de l'Afrique qui n'est pas du goût de tous les africains". La carrière du roman est malheureusement écourtée par les accusations de plagiat qui conduisent l'éditeur à le retirer de la vente. Ouologuem affirmera pourtant avoir fait figurer des guillemets dans son manuscrit pour mettre en évidence les citations qu'il a empruntées à divers auteurs européens, mais ses éditeurs auraient fait des modifications sur le manuscrit sans l'avertir. La carrière et la réputation de Yambo Ouologuem seront ternies. Au cours des polémiques, un certain B.P se permet même de dire que "Quand Yambo Ouloguem n'emprunte qu'à lui-même, sa pensée est confuse et sa prose emberlificotée". L'enquête approfondie et blessante dont Ouologuem a fait l'objet est vraiment scandaleuse, quand on voit comment les artistes européens ont délibérément empruntés à l'Afrique. Peu d'historiens de l'art parlent de "plagiat" ou de "vol" quand ils discutent, par exemple, des toiles de Picasso, de Braque ou de Modigliani. »

Dans *L'Aurore*, IVème et dernier chapitre du *Devoir de violence*, l'évêque Henry, missionnaire français, joue avec Saïf, empereur du Nakem, collaborant sans scrupule avec l'occupant, une partie d'échec à mort, alors qu'à leurs pieds roule, emprisonné dans une flûte, un serpent venimeux susceptible de jaillir et de mordre à tout moment...

REBELLES MUSIQUES

Koltès, à travers le texte *Home*, nous apprend que le style musical dont il se sent le plus proche est le Reggae.
Bob Marley (1945-1981), qui en est la figure emblématique, dispose alors, au delà de ses qualités de musicien et de poète, d'une aura quasiment universelle. Il est à la fois une star mondiale de la Pop musique et le chanteur rebelle par excellence, métis et tiers-mondiste, qui fait entendre, au travers de ses chansons, le cri de révolte des exilés et des laissés pour compte.
Précurseur de la *World-music*, il mêle habilement les rythmes traditionnels jamaïcains à des sonorités plus modernes, joués par des instruments (guitares électriques, synthés…) qui n'y avaient pas jusqu'alors trouvé leur juste place.
Même si la Jamaïque lui préféra parfois des artistes plus « authentiques » ou « traditionnels » comme Aston Ellis, Ken Boothe ou John Holt, même si l'image qu'il a involontairement imposé au reste du monde est parfois caricaturale (rastafarisme-hippie, marijuana…) il réussi néanmoins à donner une visibilité extraordinaire au genre Reggae, diffusé dès lors, bien aux delà des rives de la petites île anglophone, équitablement, jusqu'aux quatre coins de la planète.
Nul n'ignore aujourd'hui le nom de Bob Marley & the Wailers.

La trajectoire de ***Fela Anikulapo Kuti*** (1938-1997), saxophoniste de génie et inventeur du style Afro-beat, est assez comparable à celle de Bob Marley. Né à Lagos, au Nigéria, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, il se distingue par la qualité de ses compositions, mêlant des rythmes de danses traditionnelles aux accents de la funk américaine. Il obtient un succès mondial (*Water no get ennemy, Zombie*…), influence durablement nombre de musiciens contemporains inscrits dans la veine *World*, et devient une figure respectée par les ligue de défense des Droits de l'Homme, notamment après que sa propriété privée, baptisée Freetown, où se cachait nombre d'opposants au régime autoritaire nigérian, ait été investie puis saisie par l'armée. Très malade, Fela Anikulapo Kuti est mort, à la sortie d'un de ses nombreux séjour en prison, en 1997, à Lagos.
Son fils, Fémi Kuti, poursuit et enrichit l'œuvre de son père sur la scène internationale et de nombreux groupes (The Ashantis, The Daktaries, Living Funk, Oneness of Juju…), dispersés sur tout le continent, perpétuent plus ou moins fidèlement son héritage.

Patrice Chéreau parle, à propos de l'écriture de Koltès, du mélange d'un usage très pur de la langue (française) et d'une sorte de parler « métèque », nourri aux influences de ses nombreux voyages. Une langue qui, selon lui, aurait connu le même genre de processus de construction que les différents créoles usités dans les îles caraïbes, lieux de multiples (et toujours violents) échanges culturels.
En matière de musique les passerelles entre l'Occident et l'Afrique sont nombreuses et variées.
On peut citer notamment ***Barney Willem*** ou ***Manu Dibango***, qui ont fondé une grande partie de leurs recherches sur la fusion du jazz et des musiques traditionnelles africaines…

La malédiction de la race blanche

Koltès écrivit, depuis New York, à François Régnault :
« J'ai lu dans *Lumière d'âout* de Faulkner : *De tout temps, j'avais vu, j'avais connu des nègres. Pour moi, ils étaient quelque chose comme la pluie, les meubles, la nourriture, le sommeil. Mais, après cela, il me semble les voir pour la première fois non comme des gens, mais comme une chose, une ombre, dans laquelle je vivais, dans laquelle nous vivions, nous, les blancs, et tout le monde… Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux étendue comme l'était leurs bras, comme s'ils étaient cloués à la croix… Je vois cela maintenant… échapper tu ne pourras pas. La malédiction de la race blanche, c'est le noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour Il l'a maudit.*
Ceci pour te dire que mes journées à Central Park se passent dans l'inlassable adoration de ma malédiction sur patins à roulette ; et que, de même qu'aux pires moments de la malédiction divine, le nègre dans les plantations inventait le négro spiritual et le blues et tapait imperturbablement dans ses mains pour la gloire de son tortionnaire invisible, de même mes tortionnaires terriblement visibles et communicables à gogo m'inspirent-ils des blues éhontés auxquels, une fois rentrés à Paris, il me faudra impitoyablement donner l'apparence d'une pièce de théâtre. »

Faulkner puis Koltès s'inspirent tour à tour de cette épisode de la Genèse, contant la malédiction appelée à peser sur la lignée de Cam (ou Cham), qui servit de légitimité à l'exploitation des Noirs :

> « *Et les fils de Noé qui sortirent de l'arche, furent Sem, Cam et Japhet. Et Cam fut père de Canaan.*
> *Ce sont là les trois fils de Noé, desquels toute la terre fut peuplée.*
> *Et Noé, laboureur de la terre commença de planter la vigne.*
> *Et il en but du vin, et s'enivra, et il se découvrit au milieu de sa tente.*
> *Et Cam, le père de Canaan, ayant vu la nudité de son père, le déclara dehors à ses deux frères.*
> *Et Sem et Japhet prirent un manteau qu'ils mirent sur leurs deux épaules, et marchant en arrière, ils couvrirent la nudité de leur père ; et leurs visages étaient tournés en arrière, de sorte qu'ils ne virent point la nudité de leur père.*
> *Et Noé, réveillé de son vin, sut ce que son fils le plus petit lui avait fait.*
> *C'est pourquoi il dit : Maudit soit Canaan ; il sera serviteur des serviteurs de ses frères.*
> *Il dit aussi : Béni soit l'Eternel, Dieu de Sem, et que Canaan leur soit fait serviteur.*
> *Que Dieu attire en douceur Japhet, et que Japhet loge dans les tabernacles de Sem, et que Canaan leur soit fait serviteur.* » *(Genèse Chap IX, verset 18 à 27)*

Est-ce que Léone, Horn et Cal ne cherchent pas ainsi, tout au long de la pièce, à échapper (inconsciemment, bien sur) à cette parole biblique, à la fascination qui en découle ? Les voilà enfermés malgré eux et malgré tout ce à quoi leur vie a pu les confronter, dans le rôle du dominant sans mérite, du vainqueur par défaut, inexorablement seul sur la plus haute marche du podium…

La langue de Koltès – de grands évènements de langage

Le premier problème d'un texte contemporain c'est qu'il n'y a pas de mode d'emploi ; même si l'œuvre de Koltès a été beaucoup jouée, toutes ces tentatives n'ont n'a pas abouti (et heureusement) à la naissance d'une *façon*, ou d'une tradition propre à la langue koltèsienne.
Les entretiens à suivre (de ***P. Chéreau***, ***H. Müller***, ***P. Sireuil*** et ***Y. De Bankolé***) peuvent apporter quelques clés intéressantes ou donner une idées des pistes suivies par ses différents artistes - qu'ils soient metteurs en scènes, auteur-traducteur ou acteur - selon leur rapport particulier à l'œuvre…

Les influences déclarées de Koltès en sont une autre (***Shakespeare*** pour la brutalité, la profération… ***Marivaux*** et sa rigueur littéraire, sa ponctuation… Cf : *Une part de ma vie*)…

Mark Rothko (1903-1970) – Pensées

- Les romantiques étaient enclins à aller chercher des sujets exotiques et à voyager dans des contrées lointaines. Ils n'avaient pas compris que, si le transcendantal passe obligatoirement par des choses étranges et inconnues, tout ce qui est étrange et inconnu n'est pas pour autant transcendantal.

- Sans les monstres et les dieux, l'art ne peut offrir le spectacle de notre destinée. La dimension la plus profonde de l'art traduit cette frustration. Quand on l'a relégué au rang de superstitions insoutenables, l'art a sombré dans la mélancolie. Il est pris d'affection pour l'obscurité et a enveloppé ses objets d'évocations nostalgiques de la pénombre. Les grandes réussites des siècles où l'artiste prenait pour sujet le vraisemblable ou le familier, ce sont, à mon avis, les tableaux de personnages isolés, seuls dans un moment d'immobilité absolue.

- Chez nous, le camouflage doit être total. Il faut faire voler en éclats l'identité habituelle des choses pour détruire les connotations réductrices que notre société plaque de plus en plus sur tous les aspects de notre environnement.